

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod međunarodnom licencom Creative Commons Attribution 4.0.



## PRIČE O STRAHU, STRAH KAO PRIČA: OSVRT NA ZBORNIK NARACIJE STRAHA

### NARACIJE STRAHA

*Urednice: Natka Badurina, Una Bauer i Jelena Marković  
Zagreb: Leykam International i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2019.*

Svijet trenutno strahuje za budućnost i od budućnosti. Zbornik *Naracije straha*, koji su uredile Natka Badurina, Una Bauer i Jelena Marković, prigodno je štivo tijekom pandemije virusa COVID-19. Cilj u njemu okupljenih tekstova je analiza oblikovanja te verbalnog i neverbalnog posredovanja straha. Strah je nešto subjektivno, odnosno „objektivno nemjerljivo”, te se on po svojoj naravi opire empirijskom proučavanju. Prirodne znanosti, sukladno tome, nisu najpozvanije da govore o strahu. Urednice zato opravdano smatraju da „književnost ostaje najobuhvatniji i najpristupačniji ‘arhiv strahova’, a povijest najbolja platforma za testiranje hipoteza o univerzalnosti i varijabilnosti ljudskih reakcija na (ne)realne objekte straha” (8). Zbog toga je u fokusu ovog zbornika naracija. Svi tekstovi okupljeni u njemu, koliko god se međusobno razlikovali, središnju važnost pridaju ulozi jezika, odnosno usmenog i pisanog pripo-

vijedanja, u „poticanju, prijenosu i rastakanju ljudskih strahova” (10).

Zbornik je organiziran u tri cjeline. Prva cjelina – „Strahovi, podređivanje i discipliniranje drugoga” – okuplja tekstove posvećene strahovima od različitih društvenih subjekata, ideja i praksi u kojima zajednica vidi prijetnju kulturnom kodiranju normalnosti i „normalne” afektivnosti. Druga cjelina – „Strahovi i (izvan)književna zbilja” – bavi se analizom načina na koje su strahovi oblikovani u okviru pojedinih književnih žanrova, opusa ili djela. Treća cjelina – „Strahovi u prostoru” – donosi radove u kojima autori interpretiraju načine manifestiranja i kanaliziranja strahova, kao i načine ovladavanja strahovima, u različitim javnim prostorima. Svaka cjelina predstavlja zanimljivo i poticajno štivo te zaslužuje pažnju koja nadilazi okvire ovog osvrta. U svom tekstu krenut ću od definicije straha, a potom ću se osvrnuti na tri rada iz druge cjeline zbornika. Dva

su razloga za to: prvi razlog je taj što su moje kompetencije ograničene na polja filozofije i teorije književnosti, a drugi razlog je prostorna ograničenost osvrta ovakvog tipa.

### I. Konceptija straha

Zbornik u cjelini ne pokušava jasno definirati strah. Ta činjenica nije nužno mana: u akademskoj zajednici ne postoji konsenzus oko definicije straha kao emocije te bi stoga bilo nerazborito očekivati prijedlog jedinstvene definicije u zborniku nastalom okupljanjem četrnaest tekstova koje su napisali znanstvenici iz različitih humanističkih disciplina. Želim eksplicitno odrediti pojam i potom vidjeti možemo li, i u kojoj mjeri, pod njega podvesti upotrebe termina „strah” u tekstovima koje ću komentirati.

Strah je nesumnjivo emocija. Prije nego što odredimo strah, moramo odrediti taj općenitiji pojam. Moj nazor o emocijama je klasičan te zato pristajem uz koncepciju emocija kakvu danas zastupa, primjerice, Martha Nussbaum. Emocije možemo definirati kao procjene ili vrijednosne sudove kojima stvarima i osobama izvan naše kontrole pridajemo veliki značaj za našu dobrobit. Pomoću njih registriramo kako stoje stvari u vezi s izvanjskim pojedinostima koje ne kontroliramo, ali procjenjujemo važnima. Emocijama, dakle, priznajemo svoju

potrebitost i nepotpunost u odnosu na dijelove svijeta koje nisu u potpunosti pod našim utjecajem. Iz ove definicije jasno je da emocije nisu neke neposredne datosti. One imaju objekt (o nečemu su) i taj je objekt intencionalan (igra onu ulogu u emociji koju u njemu vidi osoba o čijoj je emociji riječ). Zbog toga je emociju poput straha moguće razlikovati, primjerice, od neugode. Neugoda nema objekt i, kao takva, ne ovisi o vjerovanju. Strah, s druge strane, uključuje često vrlo složena vjerovanja o objektu. Kakva su to vjerovanja? Što je uopće strah?

Aristotel je, priznajući emocije kao oblik intencionalnog mišljenja, strah odredio kao „bol ili uznemirenost izazvanu predstavom o predstojećem zlu koje nas može uništiti ili nam može pričiniti patnju u kombinaciji s percepcijom da je to zlo tako blizu da se čini neizbježnim. Strah je, dakle, definiran kao procjena, oblik mišljenja. To mišljenje je starije od jezika i zahtijeva tek nejasnu predodžbu ozbiljne prijetnje. Ono nam omogućuje da izbjegnemo opasnosti, no ne kaže nam kako bismo to trebali učiniti. Strah nas, kako vidimo već po Aristotelovom određenju, potiče da pripovijedamo. Prijetnje našoj dobrobiti mogu biti nejasne, te nam jezik – koji počiva na simbolizaciji – pomaže da ih izoštrimo. U našem kompliciranom svijetu ne možemo se baš oslanjati

na strah koji počiva na instinktu kao urođenom filogenetskom odgovoru na opasnost, već moramo ozbiljno razmišljati o tome što nam prijeti. Često nam treba nam koncepcija onoga što nam prijeti. Zato u svim društvima na proces oblikovanja straha neprestano i duboko utječu kultura, politika i retorika.

Aristotel je o strahu, javnoj stvari, pisao u *Retorici*. Njegovo je djelo u kontekstu svog nastanka zamišljeno kao udžbenik za buduće političare koji su morali uvjeriti ljude da se ponašaju i djeluju sukladno njihovim željama. Uspjeh političara ovisio je o razumijevanju funkcioniranja ljudskih emocija i manipuliranju tim emocijama. Pripovjedači, kao i političari, moraju razumjeti emocije svoje publike i znati kako ih aktivirati. Dakle, Aristotelova lekcija relevantna je i za romanopisce: strah kod ljudi bit će pobuđen samo ako se ljudima 1) uvjerljivo predoči događaj kao nešto što je od velikog značaja za opstanak ili dobrobit njih samih ili nečega do čega im je stalo, ako ih se 2) uvjeri da će taj događaj brzo nastupiti i, u konačnici, ako ih se 3) natjera da pomisle kako je stanje izmaknulo kontroli i kako nevolju ne mogu tako lako sami izbjeći.

## II. Književnost kao objekt straha, objekti straha u književnosti

Strah je, kako vidimo iz ovog određenja, reakcija na potencijalno

ozbiljnu prijetnju. Kao takav trebao bi biti nespojiv s uživanjem u umjetnosti. Horor kao transmedijski žanr ne bi smio postojati. Zašto bismo namjerno tragali za iskustvima koja doživljavamo kao prijeteća? Mogli bismo zato pomisliti da naše emocije prilikom susreta s horor tekstovima ne mogu biti strah, užas ili tjeskoba jer da jesu, većina nas bi takve tekstove naprosto izbjegavala. Pogriješili bismo. Horori, bilo književni ili filmski, djeluju na nas, i izazivaju naše zanimanje, upravo u onoj mjeri u kojoj nas mogu natjerati da prihvatimo događaje kao „ono što bi se moglo dogoditi”. Horori u nama izazivaju genuini strah na četiri različite razine. Uzmimo kao primjer film *Ralje*: strahujem za Chrissie dok pliva u dubokoj vodi gdje vreba velika bijela psina; u tom trenutku svjestan sam koliko su ljudi ranjivi prilikom napada tih morskih predatora; tada također razmišljam o vlastitom tijelu i mogućnosti da bi se to meni jednom moglo dogoditi; i, najvažnije, osjećam uzbuđenje i užitak zbog toga što spoznajem od čega strahujem koliko god ta spoznaja, u nekim pogledima, bila uznemirujuća. Na svim tim razinama osjećam *stvarni strah*. Moj strah za Chrissie je konkretan, ali ne doводи ni do kakve akcije jer sam svjestan toga da ona „živi” samo u dijetskom svijetu. Moj strah za ljude u staništima velikih bijelih psina

usmjeren je prema stvarnom svijetu – on ne dovodi ni do kakve akcije odmah, ali ipak izaziva određenu dozu animoziteta prema bijelim psinama koja bi u načelu mogla dovesti do akcije. Moj strah za samoga sebe usmjeren je prema stvarnom svijetu i izaziva određenu vrstu brigu koja bi u načelu mogla usmjeriti moje djelovanje – mogao bih, primjerice, izbjegavati kupanje ljeti zbog straha od napada morskog psa.

1) Dejan Ognjanović u tekstu „Strava ili užas: lažna dilema” ne bi prihvatio ovu analizu. Premda ne definira strah, on jasno kaže – pozivajući se na Noëla Carrolla – da je emocija koju doživljavamo gledajući ili čitajući horore po svojoj prirodi različita od one izazvane povodima iz stvarnog života. Ognjanović, u pokušaju da odredi narav gledateljskog ili čitateljskog straha koji bi po prirodi bio različit od svakodnevnog straha, pozajmljuje od Juliana Harnicha pojam prijatnog straha. Prijatni strah „čini čitav dijapazon srodnih emotivnih odgovora ili učinaka, u rasponu od strave do užasa, pri čemu varijeteti ovih odgovora ne predstavljaju kvalitativno različite emocije, već jednu te istu emociju u različitim intenzitetima” (135). Ognjenoviću zapravo nije toliko stalo do razlike između straha i prijatnog straha, koju pretpostavlja, koliko do dokazivanja da su strava i užas različiti modaliteti iste emoci-

je. Razlog za to je autorov dobrodošao pokušaj da iskorijeni nevjerovatno žilavo razlikovanje strave i užasa kao dviju nepomirljivih suprotnosti za koje je odgovorna spisateljica gotskih romana Ann Radcliffe. Ona je u eseju „O natprirodnom u poeziji” glorificirala stravu (*terror*) koja „uvećava dušu i budi joj odlike sve do najvišeg oblika života”, a prezrela užas (*horror*) koji dušu „sužava, smrzava i gotovo uništava” (127). Temeljna razlika između strave i užasa počiva u količini eksplicitnosti stravičnog. Radcliffe je smatrala da je „strava superiorna i uzvišenom bliska zbog toga što potencira neizvesnost i nejasnost, kojima podstiče imaginaciju, dok je užas srozava i svodi na ‘hladnu’ stoga što više apeluje na razum, budući da nudi izvesnost umesto pretpostavke” (127). Dubiozna deskriptivna teza postala je temelj za preskriptivnu poetiku koja je cijenila sugestivnost, a izbjegavala eksplicitnost. Ognjenović uvjerljivo pokazuje da majstori horora, daleko od privilegiranja naznačivanja na račun pokazivanja, upotrebljavaju konstantnu tenziju između te dvije narativne strategije. Edgar Allan Poe i M.R. James, autori čija su djela analizirana u ovome tekstu, oslanjaju se na dijalektičku napetost strave i užasa.

2) Kognitivnu strukturu straha sačinjava konjunkcija triju uvjeta. Ako neki objekt ne može udovoljiti

svim trima uvjetima u dovoljnoj mjeri, onda neće pobuditi strah. Drugi uvjet kaže da prijetnja mora biti doživljena kao nešto što će brzo nastupiti. Možda je to razlog zbog kojega se ljudi ne boje klimatskih promjena koliko bi trebali. Tekst Marijete Bradić, „Čudna i jeziva estetika antropocena: atmosfera straha u *Anihilaciji* Jeffa VanderMeera”, mogao bi se tumačiti kao prilog toj tezi. Autorica napominje da se neki od najvažnijih konceptualnih problema klimatske fikcije odnose na prikaz vremenskih i prostornih razmjera klimatskih promjena. Takve se promjene u izvandijegetske zbilji, za razliku od spektakularnih prijetnji koje u nama izazivaju strah, „odvijaju u znatno sporijim vremenskim okvirima, zbog čega ih je najčešće teško percipirati” (194). Književnost može premostiti naša percepcijska ograničenja prikazujući promjene u klimatskim sustavima kao neposredne, urgentne i opipljive probleme te u nama pobuditi strah potreban da se u izvanknjiževnoj zbilji adekvatno suočimo s posljedicama tih promjena.

Bradić u svom tekstu analizira književne tekstove koji tematiziraju antropogene promjene u okolišu. Pritom upotrebljava pojmove čudnog i jezivog. Britanski teoretičar Mark Fisher kaže da je čudno (*weird*) afekt konstituiran „prisutnošću

koja ne pripada”, a jezivo (*eerie*) „nedostatkom odsutnosti” ili „nedostatkom prisutnosti” (204). Autoričin izbor pripovjednih tekstova Jeffa VanderMeera kao žanrovski reprezentativnih je nekonvencionalan, ali promišljen i opravdan. VanderMeerovi tekstovi obično se svrstavaju pod „novu čudnu fikciju”. Autorica uvjerljivo pokazuje da se oni, zahvaljujući prisutnosti elemenata koji izazivaju afekte čudnog i jezivog, dakle elemenata bitnih za određivanje žanrovske pripadnosti, mogu smatrati klimatskom fikcijom.

3) Mogli bismo reći da Marijeta Bradić ukazuje na potencijalno korisne načine instrumentalizacije književnosti u političke svrhe, a da Lovro Škopljanac pokazuje kako i zašto ta instrumentalizacija može biti izuzetno štetna. On se u tekstu „Neustrašivo otkrivenje ljudske izopačenosti: diskursi straha u romanima Ayn Rand” pozabavio opusom „vjerojatno najutjecajnijeg pisca u životu svakog pojedinca za kojega taj pojedinac nikada nije čuo” (147). Čak ni ljudi koji su čuli za Ayn Rand najčešće nisu čitali njezinu prozu. Škopljanac je napisao odličan tekst koji, analizirajući predodžbe straha u ovome kod nas zanemarenom opusu, jasno raščlanjuje razloge popularnosti ozloglašene autorice.

„Rand je utjecajna”, kaže Škopljanac, „zato što su njezine ideje

utjecale na ljude koji se nalaze na položajima ekonomske moći, koja je pak (još uvijek) neproporcionalno snažna i utjecajna u današnjem svijetu. Njezin utjecaj proizlazi iz njezine prisutnosti u ideologiji relativno moćnih konzervativnih libertarijanskih struja politike i ekonomije SAD-a koji je dobro dokumentiran u javnim istupima tamošnjih vodećih političara i ekonomista, ali i poslovnih ljudi u globalno dominantnim industrijama koje proizlaze iz takozvane Silijske doline” (148). Rand je verbalno uobličila postojeće strahove svojih privilegiranih čitatelja, atestirala opravdanost tih strahova i pružila strategiju razračunavanja sa zastrašujućim objektom. Čega se boje američki konzervativci? Oni se boje mogućnosti da će „pasivna i beskorisna većina (proletarijat)” podčiniti „aktivnu i vrijednu manjinu (poduzetnici)” u ime „višeg cilja (besklasno društvo)” (157). Kako će prevenirati tu mogućnost? Tako da, poput Howarda Roarka i Johna Galta – junaka Randinih američkih junaka – i sami budu neustrašivi, neobazrivi i uvijek spremni na rizik.

Škopljanac je upotrijebio organon naratologije i stilistike u analizi pripovjednih svjetova romana *Veličanstveni izvor* i *Pobunjeni Atlas*, te u manjoj mjeri romana *Mi živući* i novele *Himna*. Ta analiza rezultirala je

dvama zaključcima: 1) Randini pripovjedni svjetovi uvijek opisuju procese u kojem neustrašivu i vrlo sposobnu manjinu ugnjetavaju zavidne i nazadne mase, što pokreće zaplet i jasno dijeli likove u dvije skupine. Ta podjela definira društvenu piramidu s malobrojn timer neustrašivim likovima pri vrhu i mnogobrojn timer preplašenim likovima na dnu. 2) Randina književnost privlačnost duguje utopijskoj ideji društva u kojem se neustrašivost izjednačuje s nepogrešivostimer. Život protagonista njezinih romana – za koje radnici nisu vrijedni straha, već možda samo prezira – predstavlja model uzoritog kapitalističkog života.

Strah ima složenu kognitivnu strukturu koja je djelomično narativnog oblika. Njega konstituira priča o našem odnosu prema objektima koji bi nam mogli nanijeti ozbiljnu štetu. Društvo u kojem živimo uvijek djelomično određuje koji su to objekti. Priče o strahovima ugrađuju se u sadržaj straha kao emocije. Svi tekstovi okupljeni u zborniku *Naracije straha* pažljivo dokumentiraju taj proces i promišljeno ga analiziraju. Zbog toga ga preporučujem znanstvenicima svih humanističkih disciplina koje zanima strah, njegova fenomenologija i različita očitovanja u književnoj i izvanknjiževnoj zbilji.